

Дробыш Анастасия

МЕССА F-MOLL А.БРУКНЕРА: ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ЦИКЛА

В истории мировой музыки Антон Брукнер (1824–1896) известен прежде всего как один из величайших симфонистов. Хотя симфоническое наследие Брукнера и оказалось в тени его симфонической музыки, оно велико и значительно, представлено разнообразием жанров не только церковных, но и светских. Это мотеты, хоралы, псалмы и крупные жанры – кантаты, реквием *d-moll*, магнификат, «Te Deum». Центральным же по значимости является жанр мессы, который среди брукнеровских произведений характеризуют как «симфонию для церкви».

Кроме кратких сведений в небольших монографиях И.Белецкого и Л.Раппопорта, хоровому творчеству А.Брукнера посвящены написанная М.Н.Филимоновой глава в третьей книге «Музыка Австрии и Германии XIX вв.», статья Е.Ивановой «Текст и музыка в мессах Брукнера». В.Протопопов рассматривает фуги «Gloria» и «Credo» в книге «Западноевропейская музыка XIX – начала XX вв.» с точки зрения полифонии. Л.Новак в своей статье «Стиль симфонический и стиль церковный» сравнивает образные сферы в церковных сочинениях и симфониях, а также прослеживает пробивающиеся ростки симфонического мышления в мессах.

В связи с тем, что тематическое единство мессы *f-moll* не изучено в музыковедческой литературе, выбранная для работы тема представляется весьма актуальной и небесполезной для обогащения исследований об А.Брукнере. Цель работы – в процессе анализа тематизма мессы выявить тематическое единство цикла и его проявление.

Все мессы написаны А.Брукнером до переезда в Вену. Свои ранние произведения в этом жанре композитор оценивает критически и не дает им порядкового номера. Это месса *in C* (1842), хоральная месса (1844) и Торжественная месса *b-moll*. Зрелые мессы (№1 *d-moll* – 1864, №2 *e-moll* –

1866, №3 *f-moll* – 1867–1868) являются значительным вкладом в развитие жанра, так как в них композитор предстает самобытным автором.

Первые две мессы писались композитором по три месяца каждая, а создание третьей, *f-moll* ной, растянулось почти на год (1867-1868) в связи с состоянием здоровья. Огромное физическое и умственное напряжение многих лет привело Брукнера на грань психического заболевания. Композитору назначили лечение на курорте и строго запретили сочинять музыку. Вопреки запрету врачей, после возвращения в Линц он начал писать мессу *f-moll* №3 и позже свидетельствовал одному из друзей, что Бог спас его от болезни. В последние месяцы создания цикла в жизни композитора наступил долгожданный перелом – перед ним открылся путь в Вену. Кроме того, месса оказалась рубежным произведением, так как после нее центр тяжести переместился в область симфонической музыки. А к созданию крупного духовного произведения композитор еще вернется лишь однажды. Это будет величественный «Te Deum».

Месса *f-moll* имеет шесть частей, из которых первые три содержат ключевые музыкально-богословские темы. Концентратом тематизма всего цикла является финал, наиболее полно раскрывающий заложенные в вербальном тексте истины.

Первая часть мессы «*Kyrie*» (*Moderato, f-moll*) представляет собой просительно-покаянную молитву. Трактовка образа исходит из словесного текста. Молитвенное обращение «Господи, помилуй» неоднократно встречается в книге Псалтирь, преимущественно в покаянных псалмах (Пс. 6, 31, 37, 50, 101, 129, 142).

Интонационной основой всей части является нисходящий фригийский тетрахорд. Меткую характеристику дает ему Н.М.Филимонова: «Его семантика сконцентрирована в оркестровом вступлении: ламентозные, возносимые вверх (от виолончелей к скрипкам) интонации обострены напряженными задержаниями, возникающими в момент стреттного

вступления голосов» [5, с.346]. Струнный оркестр и хоральная фактура придают необыкновенную глубину звучанию, напоминая высокое искусство И.С.Баха. Основная философско-сосредоточенная тема «Kyrie» архаична, напоминает григорианские песнопения.

Средний раздел – «Christe eleison» - необычайно возвышенным звучанием словно отображает «светлый и кроткий лик Христа». Женской группе хора попеременно отвечают солирующие сопрано или бас, скрипка-соло ведет нежную мелодию. Подобным образом решены также посвященные Иисусу Христу разделы в третьей, четвертой и пятой частях мессы.

Реприза «Kyrie» – динамизированная. Она является средоточием внутреннего напряжения, страстной мольбы. Использование композитором многократных динамических нарастаний с участием обращения основного мотива, уплотнение и ритмическое усложнение фактуры, активизирующей роли стреттных имитаций – типично симфонические приёмы развития. Однако, в этих нарастаниях ни интонационно, ни динамически композитор не позволяет дойти до крайности, ведь своей музыкой выражает самое искреннее благоговение. В оркестровой постлюдии трепетное звучание основной темы можно сравнить с внутренним состоянием человека, силы которого иссякли и только молитвы души несутся к «престолу благодати». В последний раз тема «Kyrie» прозвучит в самом конце мессы, в финале «Agnus Dei». Только тогда (в контексте финальной части) придет полное понимание ее внутреннего содержания.

После скорбной «Kyrie» вторая часть «*Gloria*» (*Allegro, C-dur*) звучит необычайно восторженно, возвышенно, торжественно. Начальная ликующая тема «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу») точно передает смысл текста, заимствованного из Евангелия от Луки (2:14) – это «ангельское славословие». На интонациях «Gloria» построен и следующий раздел «Gratias» («Благодарим Тебя»). В дальнейшем материал «Gratias»

будет использован композитором практически в точности во фрагменте «Quoniam» («Ибо Ты один свят») этой же части.

Раздел «Qui tollis» («Взявший грехи мира») выделяется резкой сменой темпа (*Adagio, d-moll*), тональным сдвигом в минорную сферу и напряженным, трагическим характером, выражающим покаянные настроения. Благодаря темповому и ладовому контрасту вторая часть мессы, по традиции, имеет трехчастное контрастно-составное построение. Фраза «Qui tollis peccata mundi» сочетает в себе одновременно экспрессию и застылость. Ее мелодия напоминает большую волну: она постепенно расширяется, начиная с секунды в первом мотиве, через сексту во втором поднимается до своей вершины, охватывая диапазон дуодецимы (!), и сразу же плавно спускается вниз к тонике. В то же время эмоциональное развитие сдерживает отсутствие усиливающего напряжения доминантового вводного тона, плагальное окончание. Широта мелодического дыхания сковывается тоническим органным пунктом в басовом голосе и оркестре. Таким образом, композитор не дает чувствам одержать верх, создает трепетно-благоговейное молитвенное настроение.

Интонационный материал этого раздела будет использован композитором в последней части мессы «Agnus Dei» как воспоминание умиловляющей жертвы Иисуса Христа.

Заключительный раздел «Gloria» - блестящая fuga «In Gloria Dei Patris» («Во славу Бога Отца»), тема которой получит более глубокое истолкование в контексте финальной части мессы. Значительность фуги видна не только по её строению и внутреннему наполнению, но и по масштабу – из 336 тактов всей «Gloria» она длится 93 такта (т. 229–322), то есть, почти треть части! Ещё одна примечательная черта фуги – динамичное развитие всего лишь на одной фразе «In gloria Dei Patris. Amen» («Во славу Бога Отца. Аминь») – свидетельствует о том, что для композитора, очевидно, было жизненно важным это утверждение. В следующей части мессы

А. Брукнер использует фугу также в заключительном разделе и, наверное, не случайно, так как прозвучит она на словах «Et vitam venturi saeculi. Amen. Credo» («[ожидаю] грядущей жизни вечной. Истинно. Верую»).

«*Credo*» (*Allegro, C-dur*) – догматическая и потому самая масштабная часть. Текст ее является изложением никео-цареградского символа веры и насыщен, по словам Г.Аберта, «богатством слов и мыслей» [2, с.21]. Вера выступает как основная характеристика человека. Следовательно, сопровождающий слово «верую» восходящий поступенный мелодический ход является лейтинтонацией музыкального материала, объединяющим архитектурным звеном в драматургии всей части. Так, например, начало раздела «Et resurrexit» («И воскресшего») сопровождается лейтинтонацией «Credo».

Диатоническая по своей природе и величественно-строгая по характеру основная тема «Credo» охватывает четыре такта. Ее двойное повторение свидетельствует об утверждении главенствующей истины – «Верую в Единого Бога Отца, Вседержителя». В словесном тексте находится основная характеристика Бога – единство трех Его ипостасей. Музыкально эту истину Брукнер подтверждает с помощью темы (тогда она становится лейттемой), которая звучит на словах «[Верую] в Единого Господа Иисуса Христа» и «[Верую] в Духа Святого».

Большая часть «Credo» посвящена образу Иисуса Христа. Так, одна из самых вдохновенных страниц мессы – раздел «Et incarnatus». Данный раздел отмечен резким тональным и темповым контрастом – *E-dur, Moderato (misterioso)*. На фоне спокойной ритмической пульсации у деревянных духовых и нежного (по авторской ремарке) соло скрипки звучит проникновенно-лирическая мелодия солирующего тенора. В светло-созерцательном характере музыки композитор словно изображает таинство

воплощения Иисуса Христа. Необычайная мягкость музыкального языка создается также благодаря типично романтическим переливам трезвучий тоники и шестой ступени, плагальности и тоническому органному пункту. Во втором предложении к солирующему голосу присоединяется женское двухголосие, звучащее как гармонический фон. Заключением является несколько фантастический по характеру музыки раздел-кода «*et homo factus est*» («и ставший человеком»), который начинается лаконичная тема в низком регистре у басов, далее её подхватывают тенора. Таинственное звучание данной словесно-музыкальной фразы отображает тайну воплощения Бога-Сына в человеческую плоть, а также, возможно, и предвещает будущие страдания Христа. О Боге во плоти великолепно пишет Джеймс Пакер в книге «Познание Бога»: «Бог стал человеком. Это наибольший камень преткновения для веры. Если Он Сын Божий, то гораздо поразительнее, что Он должен умереть, чем то, что Он воскрес. «Это все загадка! Бессмертный умирает», - писал Уэсли; и в воскресении Бессмертного нет загадки, подобной этой. Воплощение само по себе есть неисследимая тайна, но в его свете весь Новый Завет обретает смысл» [8, с.49].

Во фрагменте «*Et expecto [resurrectionem mortuorum]*», что означает «и ожидаю воскресения мертвых», точно воспроизводится первая фраза раздела «*Et resurrexit*». Так автор подчеркивает, что феномен воскресения касается не только Иисуса Христа, но и самого человека, который искренне верит сказанным Спасителем словам: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет...» (Иоан. 11:25). «Это будет такая жизнь, - рассуждает Александр Мень, - что самая дерзновенная человеческая мечта не в силах объять ее... Однако уже здесь и теперь мы предвосхищаем и чувствуем красоту Царства Божия. В нашей молитве и трудах, в нашей надежде и вере это Царство издали бросает Свой свет на трудную земную дорогу» [2, с.22].

Заключительный раздел «Credo» - fuga. В ее теме присутствует динамический контраст: «et vitam venturi saeculi. Amen» («[ожидаю] будущей вечной жизни») – *p*, «Credo, credo» – *ff*. Первая фраза от скромного звучания постепенно утверждается, помогают ей в этом уверенные возгласы «credo». Здесь видим выражение автором уверенности в вечной жизни, ведь он всё делал «во славу Бога Отца» (слова фуги второй части). Таким образом, fuga третьей части является одной из важных кульминационных вершин мессы, искренним выражением вероисповедания, верой всей жизни. Интересен тот факт, что слово «credo» отсутствует в конце канонического текста. Но, вставив его, композитор перебросил арку из начала части в ее заключение и придал этому слову особое драматургическое значение.

Кода третьей части занимает всего лишь девять тактов, но замечательна она тем, что в ней в последний раз, еще и в двойном увеличении (!) проводится лейттема – «Credo»! Философ Тертуллиан некогда сказал: «Вера выше разума. Разум не в состоянии постичь истину, которая открывается вере». Его формула «вероятно, ибо нелепо» вошла в пословицу в виде парафразы «верую, потому что абсурд» («Credo, quia absurdum»), иначе говоря «То, что правдоподобно, не нуждается в вере; вера требуется там, где бессилён разум»[4, с.290]. Следовательно, можно сделать вывод, что для Брукнера вера была превыше всего – и не только в данной части и в данном произведении, но и во всей его жизни. Иначе он и не брался бы за написание литургического жанра мессы.

«*SANCTUS*» (*Langsam, F-dur*) – самая короткая часть мессы. Это только потому, что канонический словесный текст А. Брукнер распределил на музыкальный материал двух частей, вычленив последние два предложения «Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!» как текстовый материал для отдельной части. Так, вместо общепринятых пяти частей, месса *f-moll* состоит из шести.

«*Benedictus*» (*Andante, As-dur*) благодаря романтическому характеру напоминает, по словам Г.Аберта, «островок задушевной идиллии» [5, с.349], а также брукнеровские *Adagio*. Исследователи творчества Брукнера указывают, что эта тема родилась у него во время горячей молитвы в рождественскую ночь 1867 г., а позже он использовал ее в коде Второй симфонии. Примечателен также тот факт, что текст «*Benedictus*» - это библейская цитата из Евангелия от Матфея 21:9, в контексте которой повествуется о приветствии евреями Иисуса, как Мессию, при Его въезде в Иерусалим. Думается, композитор хорошо был знаком с этой историей и, возможно, размышлял над словами Писания во время написания музыки этой части.

Спокойные, созерцательные «*Sanctus*» и «*Benedictus*» объединяет восторженно-динамичный раздел «*Hosanna in excelsis*», который завершает каждую часть.

Финал «*Agnus Dei*» (*Andante quasi Adagio, f-moll – F-dur*) обобщает ключевые богословские истины и музыкальные образы.

Первые такты оркестрового вступления возвращают скорбное молитвенное настроение «*Kyrie*». Падающие кварто-квинтовые интонации, напряженные гармонии в безраздельно господствующем, словно затуманенном, миноре и выделение нисходящего тетрахорда как лейтинтонации (что особенно роднит с «*Kyrie*») – основные средства музыкальной выразительности в «*Agnus Dei*».

Уже вступление наводит на размышление об Иисусе Христе как величайшем Страдальце и полным любви к людям Искупителе. Вспоминаются слова ветхозаветного пророка Исаии о муках Господа (Ис.53) и свидетельство Иоанна Крестителя: «...вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира...» (Ин. 1:29).

А. Брукнер как бы от своего имени рассказывает о невыносимых страданиях Христа. Первая вокальная фраза, тяжело поднимаясь, все же

бессильно падает. Виолончели и контрабасы в темпе неторопливого человеческого шага проводят свою нисходящую контрапунктическую линию, опорные тоны которой образуют терцовую цепочку (*f-des-b-ges-e*). Присутствие второй низкой ступени (впервые она появилась в четвертом такте вступления) еще больше сгущает драматические краски. Забегая вперед, нужно сказать, что только во втором разделе «Agnus Dei» музыка освободится от гнетущего влияния звука *ges*. Это освобождение, думается, будет символом умиротворения: «...кара на Ньому була за наш мир...», - говорит более точный украинский перевод Ис. 53:5.

Второй раздел части «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир») открывается темой «Kyrie» в оркестре, но в мажорном варианте. Спокойно падающая октава, сопровождающая слово «dona» («дай» или «даруй»), в хоровом унисоне предстает как символ спокойствия, уверенности в будущей помощи. Выход на *tutti* хора и оркестра, поддерживаемый тремолирующими литаврами, интонационно очень близок разделу «Et resurrexit» из «Credo». Таким способом композитор поясняет смысл текста: ведь это просьба о мире прежде всего в будущей вечной жизни, а не в земной! После недолго длящегося просветленного умиротворения и необычайного спокойствия с ослепительным блеском врывается тема фуги «In Gloria Dei Patris» из «Gloria», но на словах «Dona nobis pacem». Совмещая тематический и текстовый материал, автор в последний раз провозглашает свое жизненное кредо («Во славу Бога Отца»), а затем внутренне замирает (но не умирает!) в ожидании вечного покоя, то есть он и живет всю жизнь в ожидании этого вечного счастья. Как сокровенное высказывание, в последний раз звучит тема «Credo», а затем в последний раз «Kyrie». Думается, что таким образом автор хотел выразить свою веру в безграничную Божью милость.

Сравнивая симфонические и церковные произведения композитора, убеждаемся в том, что искренняя вера и глубокое постижение религиозных

тайн служат основой брукнеровского творчества. Поэтому Брукнер не мог сочинять иначе, как в русле «обращенности к Богу». Известный брукнеровед Леопольд Новак делает вывод: «Для того, чтоб «говорить с Богом», Брукнер создавал свои церковные композиции. А чтоб «говорить с людьми» - симфонии» [6, с.166]. Однако можно сказать, что в церковной музыке композитор выступает скорее проповедником, истолкователем Священного Писания, то есть не только «говорит с Богом», но и напрямую обращается к людям с призывом верить в Единого и Всемогущего Бога.

1. Библия / Примечания Ч.И.Скоуфилда. – Славянское евангельское общество, 1993. – 1510 с.
2. Власненко Л. О содержании и произношении текстов мессы и реквиема: Методические рекомендации для руководителей хоровых коллективов, преподавателей, студентов и учащихся дирижерско-хоровых отделений музыкальных ВУЗов и училищ. – Астрахань, 1991. – 76 с.
3. Иванова Е. Текст и музыка в мессах Брукнера: Некоторые наблюдения // Муз. академия. – 1997. - №2. – С.170–172.
4. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. – М.: Академия, 2004. – 456с.
5. Музыка Австрии и Германии XIX в.: В 3 кн. – Кн. 3. – М.: Композитор, 2003. – 490 с.
6. Новак Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера: Фрагменты // Муз. академия. – 1997. - №2. – С.167–169.
7. Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный // Муз. академия. – 1997. - №2. – С.159–166.
8. Пакер Дж. Познание Бога. – СПб.: Мирт, 2007. – 306 с.
9. Раппопорт Л. Антон Брукнер. – М.: Музыка, 1986. – 160 с.

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 99. Музичне мистецтво: сучасні аспекти дослідження / Серія «Наукова думка молодих»: Збірник статей. – Кн. 3. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012 (0,5 ум. друк. арк.). – С. 78-89.